

себя» и «совпадает с собой», т. е. живет в «здесь и сейчас», наслаждаясь жизнью во всей ее полноте.

В романе «Терапия» жизнь главного героя определяется театральными законами, более того, само мышление его театрально: ему необходимо присутствие некоего невидимого «зрителя», окружающих людей и себя он воспринимает как актеров, разыгрывающих очередную серию ситкома. Изначально театр для Лоуренса был источником вдохновения, живой творческой силы, но постепенно он превращается в «шоры», которые не только защищают Лоуренса, создают иллюзию комфорта и безопасности, но и изолируют его от окружающего мира. Мотив дороги, появляющийся во второй половине романа, — довольно прозрачный символ, показывающий преодоление этих ограничений, развитие и обретение смысла жизни.

---

1. Лодж Д. Терапия. М., 2003.

**Е. С. Седова**

*г. Челябинск*

### **Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста**

У. Сомерсет Моэм известен читателю, в первую очередь, как талантливый прозаик, и уже затем — как драматург. Не случайно на родине писателя его именовали «английским Мопассаном», подразумевая, прежде всего, захватывающий сюжет, интригу, глубокий драматизм, отточенный стиль и виртуозную композицию, свойственные произведениям мастера. Однако даже в прозе С. Моэма не покидало чувство сцены, ощущение жизни как сценической площадки, на которой разворачиваются человеческие драмы и разбиваются сердца. Важно отметить, что драматургический опыт послужил писателю прочной основой для развития его таланта как прозаика. Отметим, что некоторые свои прозаические произведения Моэм переделал в пьесы: рассказ «Дурной пример» (1899) — в драму

«Шеппи» (1933), роман «Герой» (1901) — в пьесу «Невидимый» (1920), новеллу «Записка» (1924) — в одноименную пьесу, созданную в 1927 г. Есть в творчестве мастера и пример обратного процесса: драма «Исследователь» (1899) была переработана им в одноименный роман, написанный в 1908 г. Сам Моэм объясняет данные «модификации» тем, что прозаические произведения представлялись его воображению в драматической форме [6, с. 23].

Отсюда возникает интерес к проблеме театральности прозы С. Моэма. Понятие «театральность» достаточно условное и многозначное [5, с. 43 — 61; 2]. Подчеркивающий суть этого термина корень *театр-* сопрягается с категорией игры. Театральность литературного произведения в одном из своих значений предполагает наличие драматургических элементов в тексте, не являющемся собственно драматическим; тематические реминисценции, связанные с образами театра и театральными понятиями; особую организацию литературного произведения, его деление на «сценические подмостки», где совершается игровое действие, и пространство обыденных жизненных отношений, где находятся те, на кого направлена игра (так называемый «внутритекстовый зритель») [2, с. 3]. Показательным примером в этом плане является роман С. Моэма «Театр» (1937). Нас будет интересовать «нетеатральный» роман английского писателя «Узорный покров» (1925), театральность которого проявляется в первых двух обозначенных значениях данного термина, но не ограничивается ими.

В контексте творчества С. Моэма роман «Узорный покров» занимает уникальное положение: писатель имеет за плечами опыт «салонной драматургии», есть примеры социальной («Смит», 1909), психологической драмы («Супруга Цезаря», 1918), «драмы идей» («Невидимый», 1920); им написаны первые романы («Лиза из Ламбета», 1898; «Бремя страстей человеческих», 1915; «Луна и грош», 1919; и др.), путевые книги и экзотические рассказы (сборники «Ориентации», 1899; «Трепет листа», 1921; этюды «На китайской ширме», 1922; и т. д.). Роман «Узорный покров» словно синтезирует достижения Моэма в разных жанрах. Особенно ярко в нем ощутима связь с экзотическими рассказами и драматургией художника слова.

Открывается роман поистине зрелищно и театрально — с диалога Китти Фейн и Чарлза Таунсенда, едва не застигнутых врасплох любовников, которые услышали, как кто-то пытался открыть дверь. С. Моэм передает растерянность и смятение героев, акцентируя внимание читателя на

тембре голоса персонажей, их мимике и жестах. Слова автора в данном случае служат своего рода ремарками:

Она испуганно вскрикнула.

— Что случилось? — спросил он.

Ставни были закрыты, но он и в темноте увидел, что лицо ее искажилось от ужаса.

— Кто-то пробовал отворить дверь.

— Наверно, ама или кто-нибудь из слуг.

— Они в это время никогда не приходят. Им известно, что после второго завтрака я всегда отдыхаю.

— Так кто же это мог быть?

— Уолтер, — прошептали ее дрогнувшие губы [4, с. 11].

Есть в 1-й главе и образец немой сцены, в которой автор сгущает краски и накаляет атмосферу испуга и страха, охвативших Китти и Чарлза, показывая застывшие в неподвижности фигуры героев перед дверью: «Ставни были закрыты, засовы задвинуты. Белая фарфоровая ручка двери медленно повернулась. < ... > Среди полного безмолвия это было очень страшно. Прошла минута — ни звука. Потом так же бесшумно... повернулась белая фарфоровая ручка второй двери. Это было так жутко, что Китти не выдержала, открыла рот, готовая закричать, но он, заметив это, быстро накрыл ей рот ладонью, и крик замер у него между пальцев» [4, с. 12]. Диалог, следующий за этой сценой, демонстрирует типичный обмен репликами между любовниками, каждый из которых высказывает свои догадки и предположения — был ли то муж Китти или служанка. Таким образом, С. Мозм показывает театральность самой действительности, когда «норма жизни переживается как театр» [3, с. 45]. «Норма жизни», поясним, подразумевает «рутинность обычного, бытового поведения с его формализацией жеста и поступка» [5, с. 47]. Привычное (регулярные свидания Китти и Чарлза) переживается как странное, поскольку до этого их тайная связь не была обнаружена.

Изображение данного события является импульсом к развитию действия романа и расставляет персонажей по «местам» на рисунке узора жизни. Важная роль здесь принадлежит Китти Фейн. Чередуя картины настоящего со сценами из прошлого, автор показывает развитие характера своей героини, ее освобождение от «бремени страстей человеческих». Жизнь Китти Гарстин в Англии была наполнена развлечениями, она охотно играла роль охотницы за богатым мужем, навязанную ей собственной матерью, которой в романе отводится роль героя-честолюбца

на «ярмарке тщеславия». Миссис Гарстин вышла замуж по расчету за многообещающего юриста Бернарда Гарстина, чтобы через него реализовать свои тщеславные амбиции. Сначала она пыталась устроить карьеру своего супруга, поскольку «было бы очень приятно стать женой члена парламента» [4, с. 20] или королевского адвоката, но так как ее надежды не оправдались, миссис Гарстин возложила их на дочерей. Менее активные персонажи — это мистер Гарстин, которому принадлежит в романе роль кормильца, и младшая дочь Гарстинов Дорис — ей определена роль дурнушки. Выбор Китти стать женой бактериолога Уолтера Фейна определил всю ее дальнейшую жизнь. Она, как иронично замечает Моэм, вышла замуж «с перепугу», чтобы не выглядеть старой девой в глазах света, в то время как ее младшая сестра уже была обручена с сыном процветающего хирурга. Китти, как и ее мать, к своему мужу испытывает лишь презрение.

Знакомство, а затем и дальнейшая любовная связь Китти с Чарлзом Таунсендом дарует героине иллюзорное ощущение счастья, которое сменится затем горьким разочарованием и прозрением. Чарлз выступает в романе одновременно в нескольких амплуа: в роли успешного политика, хорошего семьянина и идеального любовника. Образы Китти и Чарлза построены зеркально: Чарлз ловко играет с чувствами Китти, которая становится для него удобной любовницей, как и Китти — с любовью Уолтера: «ей нравилось играть на его чувствах — так арфистка ловко пробегает пальцами по струнам арфы» [Там же, с. 35–36].

Проблема лица и маски связана также с Уолтером Фейном, который пытался навязать себе роль болвана, такого, как все, кто окружал Китти, — этим он пытался добиться расположения супруги. Однако при кажущейся статичной роли Уолтера ему в романе отведена самая активная роль — «высшего судии», который пытается открыть глаза Китти на Чарлза и убедить ее в том, что Таунсенд гораздо более ценит собственную репутацию, а не отношения с ней. Уолтер увозит Китти в зараженную холерой китайскую провинцию Мэй-дань-фу в расчете на то, что эта поездка будет возмездием за совершенный супругой проступок, а также поможет ей избавиться от пагубной страсти к Чарлзу (налицо параллель с историей Пии из «Чистилища» Данте, о чем пишет Моэм в предисловии к роману).

Жизнь Китти в Мэй-дань-фу открывает ей глаза на многие вещи. Как отмечает Г. Э. Ионкис, «нелегка наука сострадания и милосердия, но только она ведет героиню к освобождению от “бремени страстей человеческих”, к нравственному очищению и освобождению» [1, с. 17].

С. Моэм показывает духовное прозрение и преображение героини: она увидела Красоту, исцелилась от своей страсти к Таунсенду, почувствовала себя поистине свободной, открыла в себе «новое мужество» [4, с. 111] и, наконец, осознала, в чем состоит смысл жизни: «...больше всего красоты заключено в прекрасно прожитой жизни. Это — самое высокое произведение искусства» [Там же, с. 141]. Налицо параллель с суждением Джона Уортона из пьесы Моэма «Невидимый»: «Жизнь — вот что имеет смысл» [7, с. 27].

Все произошедшее Китти осмысляет в театральных образах: Мэйдань-фу вспоминался как «раскрашенный холст в старинной пьесе, где сцена должна изображать город» [4, с. 148] — это декорации; монахини, Уоддингтон, маньчжурская принцесса, которая его любит, были «персонажами в старинной пантомиме»; «остальные — те, что крались по узким улочкам, и те, что умирали» [Там же], — безымянные статисты, которые словно исполняли ритуальный танец; себя и Уолтера Китти относит к исполнителям этого странного танца, в котором они выполняли важные роли. Определяя себя и супруга как статистов, участников массовых сцен, героиня включает свою историю в контекст всей «человеческой комедии», мира как театра. Также в рассуждениях Китти есть отсылка к кальдероновской метафоре «жизнь есть сон»: все случившееся она воспринимает как сновидение, когда «призрачными кажутся персонажи этой пьесы на солнечном фоне действительной жизни» [Там же, с. 149]. Другая ассоциация — это история из книги, а не из реальной жизни.

С. Моэм показывает сходства в ощущениях Китти после смерти мужа с чувствами ее отца после потери супруги — у обоих героев наступило облегчение, разрыв с прошлым сулил им свободу. В финале романа есть сцена между отцом и дочерью, которая словно заранее написана автором для его пьесы «Кормилец» (1930). Мистер Гарстин и Чарлз Баттл являются кормильцами своих семей, к ним относятся как к основному источнику дохода, не более того; их считают скучными и неинтересными. И Китти, и Джуди признаются отцам, что не считали их скучными. Китти, в отличие от Джуди, просит у отца позволения заслужить его любовь, возместить то, что как дочь не дала ему в прошлом. Можно предположить, что желание героини любить отца обусловлено отчасти и чувством вины по отношению к Уолтеру, который также нуждался в ее любви и нежности, как отец. Оба — Китти и мистер Гарстин — одиноки, и это воссоединение — результат духовного прозрения героини, чего не дано Джуди Баттл.

Итак, театральность романа С. Моэма «Узорный покров» проявляется в системе образов, тематических реминисценциях, связанных с театральными понятиями, а также в использовании драматургических элементов — все это раскрывает философский смысл, вынесенный автором в заглавие и в эпиграф к роману из «Сонета» П. Б. Шелли. На примере Китти Фейн автор показывает, как человек плетет свой узор жизни, выбирает путь, «что ведет к душевному покою» [4, с. 174].

---

1. *Ионкис Г. Э.* Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования // Моэм У. С. Подводя итоги : эссе, очерки. М., 1991. С. 7 — 25.

2. *Легг О. О.* Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX — XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.

3. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

4. *Моэм У. С.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1993. Т. 3.

5. *Прозорова Н. И.* Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие. Калуга, 2007.

6. *Dottin P.* Le théâtre de Somerset Maugham. Paris, 1937.

7. *Maugham W. S.* The Collected Plays. L., 1952. Vol. 2.

**Д. В. Спиридонов**

*г. Екатеринбург*

### **Драматическое действие в контексте нарративной типологии (к постановке проблемы)**

Современная теория нарратива существует в двух разнородных проекциях, соответствующих двух ипостасям нарратива — диегесису и мимесису. В этом отношении драматургия оказывается за границами, теоретическими и методологическими, «прозаической» нарратологии. Между тем это несправедливо — и в силу исторических причин